

Zoran Lapov

Università di Firenze. Florencia, Italia

kham_lapov@yahoo.com

SER ACTRIZ EN EL CINE INDIO: PAPELES, REPRESENTACIONES, COMPROMISOS

Resumen: Al recorrer la historia del cine indio (mayormente hindi) con la población femenina en busca de emancipación y visibilidad en el centro de sus contenidos, el artículo traza las etapas principales del fenómeno hasta la época actual para descubrir que muchas causas siguen esperando encontrar respuestas (efectivas o cinematográficas) en el presente. Inicialmente se trataba de entrar en el mundo del cine, luego de crearse un espacio en este escenario y, por fin, de conquistar la paridad de género que se traduce en ser heroína para “sí misma”, al servicio de sus aspiraciones y no de los objetivos extrínsecos a su persona. Por lo tanto, el presente trabajo se propone analizar el conjunto de papeles, representaciones y compromisos sociales que han asumido las mujeres indias, en primer lugar actrices, como actores sociales proactivos en la gran pantalla y más allá.

Palabras clave: cine indio, visibilidad femenina, estudios de género, representaciones sociales, cambios socioculturales

Being an actress in the Indian cinema industry: roles, representations and commitments

Abstract: While traversing the history of Indian (basically Hindi) cinema with the female gender in search of emancipation and visibility at the core of its contents, this article traces the main stages of the phenomenon up to now to discover that many causes are still waiting to meet their –either actual or cinematographic– answers in the present. Initially, it was about entering the world of cinema, then about carving out one’s own space in this scenario, and, finally, conquering the gender equality that translates into being a heroine for “herself”, at the service of her own aspirations and not of the goals extrinsic to her persona. Thereby, the paper aims to analyse the set of social roles, representations and commitments that have been assumed by Indian women, first of all actresses, as proactive social actors on the big screen and beyond.

Keywords: gender, being an actress, Indian cinema, social representations and commitments, sociocultural changes



Introducción

El cine en la India constituye una herramienta de *formación*, se ofrece como un indicador de mentalidad y un instrumento funcional a la transmisión de valores. No es el único, pero el hecho es que en el subcontinente indio el cine ejerce un fuerte impacto sobre representaciones, opiniones, modas, gustos y aspiraciones. Como modelos de conducta y pensamiento, las heroínas y los héroes de la gran pantalla están encargadas/os de indicar qué actitud asumir ante la vida; enseñan cómo vestirse, cómo bailar, cómo hablar, cómo pensar, qué sentir y qué desear.

Desde un enfoque del cine en perspectiva de género, el presente artículo se centra en la tarea desempeñada por las mujeres, en particular actrices, en su calidad de miembros activos y proactivos del aparato cinematográfico indio. Sobre el tema de la presencia femenina en el cine indio hay una amplia literatura, buena parte de la cual está dedicada a las actrices, sobre todo estrellas, y a las representaciones atribuidas a las mujeres, poniendo mayor hincapié en el cine popular. Esta vez, el tema está filtrado por el conjunto de papeles, representaciones y compromisos sociales asumidos por las mujeres a fin de ganar, así como promover y mejorar su estatus en el marco del cine indio. Dicho esto, hay que precisar que el tema de género es tratado a través del prisma dicotómico *hombre-mujer*: esta elección no es casual aunque, a simple vista, podría sugerir que otras formas de vivir el género se hubieran descuidado en este análisis. Esto, claramente, no ha sido el propósito. El hecho de haber optado por esta mirada se debe a la realidad que las mujeres viven en la sociedad y en el cine en la India: a pesar de tímidos intentos de abordar el género en sus múltiples facetas, la cuestión de la emancipación femenina, incluso en términos de una lucha feminista todavía en elaboración, continúa presentándose en las narrativas del cine indio como un asunto de suma importancia.

Las siguientes preguntas clave forman la base de este trabajo: ¿cómo se ha forjado la condición de una mitad demográfica, la femenina, en el cine indio?, ¿cuáles han sido y siguen siendo los papeles y las representaciones destinadas a las mujeres en este escenario?, ¿y qué compromisos (sociales, culturales, políticos) han asumido las mujeres para poder acceder a un estatus gratificante en la sociedad cinematográfica india?



A la par con una buena parte del globo, la historia de actrices y directoras indias puede dividirse *grosso modo* en dos etapas: si en un primer momento era necesario crearse un espacio en el mundo del cine, en el segundo se ha tratado de conquistar un terreno que pudiera garantizar la paridad con la otra mitad de la población (paridad de género). La presencia y la visibilidad femenina en los circuitos cinematográficos no han sido introducidas inmediatamente, sino con el tiempo. Mientras tanto, el cine se empeñó en proporcionar imágenes de la mujer india, muchas veces estereotipadas y dependientes de una serie de variables, como pueden ser el género, la casta, la posición/percepción social, las convenciones sociales, los modelos culturales (Benedict, Ruth, 1934).

El artículo, entonces, ofrece un panorama de los papeles y representaciones asignadas a las mujeres en el cine indio en diferentes épocas históricas, se destaca el aporte de las artistas comprometidas y activas en el proyecto de romper los vínculos de subordinación femenina que se traduce en momentos significativos para la historia de la visibilidad femenina en este ámbito. Siguiendo este indicio, la estructura del texto –dictada por el período examinado– se divide en cinco etapas principales: 1) la época de las pioneras del cine indio (1913-mediados de los años 1930); 2) los años de la Independencia (1947) del dominio británico (1930-50); 3) el período que abarca la Edad de Oro y unas décadas más (1950-80) lanzando nuevas formas de protagonismo femenino en el cine indio (heroína, rebelde, mujer independiente, entre otras); 4) los últimos años 80 y los siguientes 90 afrontan diversos ajustes y traen ulteriores desarrollos con respecto a la visibilidad femenina delante y detrás de la cámara, con particular mérito de las actrices del Nuevo Cine Indio que empezaron su carrera en los 80 (1980-90); 5) con el advenimiento del nuevo milenio, la presencia femenina en la pantalla registra exploraciones inéditas en conformidad con los debates que se proponen reunir el pasado y el presente para abordar las preocupaciones concernientes al mundo femenino de la India hodierna (2000, con mayor impacto a partir de 2010).

A la luz de las anteriores aclaraciones, y con la idea de trazar una breve historia de la visibilidad femenina en el cine indio, el artículo enfoca la atención en el conjunto de papeles y representaciones que han empujado a actrices, al lado de directoras/es, a hacerse cargo del compromiso de promover la

lucha por la emancipación de las mujeres, tanto como artistas cinematográficas como actores sociales. Y el cine, como medio de comunicación masiva, puede y debe contribuir en gran medida a desenredar esta compleja tarea.

Premisa conceptual y terminológica: formas posibles del cine indio

Antes de entrar en el tema, se hace indispensable realizar algunas consideraciones en torno al cine indio y sus principales ramas. Lo que habitualmente se define como el *cine indio* es un campo caracterizado por un variado conjunto de rasgos, a veces aun divergentes. Es posible constatar que en India hay muchos cines (Das Gupta, Chidananda, 1969; Thoraval, Yves, 2000; AA.VV., 1985, 1) que se pueden diferenciar por sus dimensiones territoriales (cines regionales), lingüísticas (el cine hindi, el cine bengalí, el cine támil, el cine télugu), contenidos y propósitos (el cine popular, el cine paralelo, el nuevo cine) y otras variables.

Puesto que el presente trabajo, filtrado por una mirada socio-antropológica, observa el cine indio desde la perspectiva de género, lo que nos interesa es aquella mixtura de tramas, relaciones y roles que rodean a la figura femenina en el escenario dominante y más difundido del *cine subcontinental*. Es decir que los contenidos del artículo se refieren esencialmente al cine hindi que, a tenor de su amplia difusión, igualmente se propone distintas caras. Independientemente de su variedad interna, es un cine en el cual se reconocen, como mínimo, dos amplias categorías, teorizadas por la respectiva literatura y crítica cinematográfica como sus corrientes mayores: el cine popular y el cine paralelo, que admiten –cada uno– ulteriores ramificaciones. Antes de introducir en el marco de las cuestiones intrínsecas del fenómeno aquí tratado, las dos definiciones requieren algunas elucidaciones para una mejor comprensión.

El cine popular (*popular cinema*), como un producto comercial arraigado en distintas formas de entretenimiento masivo, tiene un peso considerable en la industria cinematográfica de la India. Es necesario contemplar la simbiosis de diversos cines populares que, producidos en regiones y idiomas diferentes, corresponden a los mercados regionales del país (Das Gupta, 1969; AA.VV., 1985, 1). A la luz de estas consideraciones, es posible deducir que, no obstante



la tendencia a etiquetar erróneamente todo el cine popular o hasta toda la industria cinematográfica india con el término de *Bollywood*, eso representa un segmento sustancial de su forma fenomenológica, la más expandida y exportada, que se materializa en el cine popular hindi, o sea en la industria cinematográfica en hindi, ubicada en Bombay, Estado de Maharashtra (Chakravarty, Sumita, 1993; Ganti, Tejaswini, 2004; Solaz Frasset, Lucía, 2005; Aime, Elena, 2005).

Sin excluir la posibilidad de interacción entre géneros, en oposición al cine popular se sitúan cines paralelos, alternativos, artísticos, que presuponen un enfoque comprometido e independiente de gustos y estrategias comerciales: son producciones que se acercan a la realidad tangible, a escenas de la vida cotidiana, sin recurrir a decorados y localizaciones exóticas e incongruentes (Solaz Frasset, 2005). La búsqueda de realismos cinematográficos nos lleva a los años 20 y 30 que dejan vislumbrar las raíces de un nuevo cine que ya se iba constituyendo: entre las películas realistas de esa época se puede señalar *Duniya Na Mane* (*Uncompromising World/Mundo intransigente*, 1937)¹ de V. Shantaram (Shantaram Rajaram Vankudre) que abordó el trato de las mujeres en la sociedad india a través la cuestión de matrimonios concertados y forzados en una trama que gira en torno a una joven oponiendo resistencia a casarse con un hombre mucho mayor. Un par de décadas después, nació el cine paralelo (*Parallel cinema*; AAVV, 1985, 2), popularmente dicho cine artístico (*art cinema*), como alternativa a la corriente dominante del cine indio, representada principalmente por el cine popular hindi conocido comúnmente como *Bollywood*. Originado en los 50 en Bengala Occidental con Satyajit Ray, Ritwik Ghatak, Mrinal Sen, Bimal Roy, Tapan Sinha y otros directores, el cine paralelo fue precursor de una nueva ola. En este marco germinó el Nuevo Cine Indio (*New Indian Cinema*; Masud, Iqbal, 1983; AAVV, 1985, 2), iniciado a finales de los años 60 con directores como Shyam Benegal y Mani Kaul, pasando así el espíritu del cine paralelo a otras industrias cinematográficas de la India. El período se considera parte de la “Edad de Oro” del cine indio. Durante 1970 y 1980, a través del Nuevo Cine Indio, el movimiento paralelo se convierte cada vez más actual en el cine hindi, como también en otros idiomas de la India (marathi, panyabí, támil). En aquellos años se destacaron las producciones dirigidas por Kumar Shahani, Gulzar, Kantilal Rathod, Saeed Akhtar Mirza,

¹ Diferentes fuentes ofrecen diferentes interpretaciones del título de la película *Duniya Na Mane* (lit. *The World does not approve/accept* o *The World will not accept* / *El mundo no aprueba/acepta*) de manera que actualmente disponemos de más de una traducción, o sea: *Uncompromising World* (*Mundo intransigente*), *The Unaccepted* (*Inacceptable*), *The Unexpected* (*Lo inesperado*).

Govind Nihalani (Das Gupta, 1980; Masud, 1983; Thoraval, 2000; Aime, 2005; AAVV, 1985, 2).

En cuanto a la porción femenina, es posible inferir que el trabajo de una buena parte de directoras y actrices indias se coloca en el ámbito del cine paralelo e independiente. A pesar de potenciales divergencias, es indispensable tener presente que la meta de emancipación de las mujeres en varios cines indios, para ser conseguida, ha exigido repetidamente el empleo de dos estrategias operativas: primero, muchas de las artistas comprometidas sabían moverse hábilmente en diversos sectores cinematográficos; segundo, el proceso ha conllevado innegablemente el involucramiento y participación conjunta de mujeres y hombres fundado en un esfuerzo común de artistas-directoras y directores, actrices y actores.

Las pioneras

Corría el año 1913 cuando Kamalabai Gokhale (Kamat) y su madre Durgabai Kamat² fueron contratadas por el pionero cineasta Dadasaheb Phalke para su *Mohini Bhasmasur* (*Mohini and Bhasmasur* o *The Legend of Bhasmasur* / *La leyenda de Bhasmasur*) de temática mitológica: el segundo largometraje de Phalke y de la gran pantalla india constituyó a la vez el primer filme indio cuyo reparto incluyó artistas femeninas (Ganti, Tejaswini, 2004:206; Vatave, Bapu, 2004:54,177; Chakravarty, Riya, 2013; Baena, Ana, 2014:37). Kamalabai Gokhale, que en esa época tenía 13 años, fue seleccionada para el papel de la heroína *Mohini*, mientras su madre retrató el personaje de *Parvati*. Aunque se trató de una colaboración episódica en la carrera de las dos actrices, la obra de Phalke les ha otorgado, sobre todo a Kamalabai, la distinción de ser las artistas que iniciaron la presencia femenina en el arte cinematográfico de la India.

Independientemente de este esfuerzo inaugural, en los albores del cine indio, entre la cámara y la mujer se interpuso un problema con respecto a exhibirse en público. La cuestión trae su origen en épocas anteriores: de hecho, los papeles teatrales –femeninos y masculinos– eran en diversas sociedades y por largos períodos históricos confiados a hombres. Ser actriz fue visto como una exposición al exterior que podía degradar la mujer: en esencia, esta profesión frecuentemente unía en sí una única figura de actriz, bailarina

² Dhundiraj Govind Phalke, conocido como Dadasaheb Phalke (1870-1944), es reconocido como el fundador de la industria cinematográfica india (Chakravarty S., 1993: 35), hecho que le atribuyó el nombre del *padre* del cine indio (Vatave, Bapu, 2004; Labarrère, André, 2009: 399).



y cortesana. Recapitulando: a principios del siglo XX, actuar era un tabú para las mujeres. Esta percepción acarreó no pocas repercusiones en el naciente cine indio: tanto es así que Dadasaheb Phalke tuvo que emplear hombres para los papeles femeninos en *Raja Harishchandra* (*King Harishchandra / El rey Harishchandra*, 1913), el primer largometraje suyo y de la India (Chakravarty S., 1993: 35,37; Ganti, 2004: 206; Vatave, 2004).

Puesto que las mujeres que se dedicaban a las artes escénicas solían ser comparadas con prostitutas, la empresa de Phalke no estableció una tendencia y los papeles cinematográficos siguieron siendo desempeñados casi absolutamente por hombres hasta 1930. Pues, tomó un cierto tiempo –mediado por empleo de intérpretes extranjeras– antes de que las mujeres indias llegaran a apoderarse de papeles femeninos. Dadas las circunstancias,

...las primeras actrices del cine indio eran reclutadas en los ambientes no ortodoxos o en el teatro donde, desde principios del siglo XX, papeles femeninos eran interpretados por mujeres de baja extracción social (Aime, 2005: 29, T.d.A.).

Así, los hombres decidían cuándo consentir a las mujeres adentrarse en el mundo del cine. Como se puede deducir de tímidas tentativas anticipadas por algunas artistas (*tímidas* a consecuencia de las condiciones socioculturales reinantes), la voluntad de mujeres de afirmarse como intérpretes y autoras de obras cinematográficas subsistía. No obstante, más que una batalla específica, los roles desempeñados por mujeres constituyeron eventos esporádicos. Se trató de un proceso de maduración sociocultural (todavía en curso), asociado a la necesidad de figuras femeninas, hecho que se ponía en contraste con la mentalidad y con las visiones tradicionalistas que circundaban la figura de la mujer sin admitir su presencia activa en el ámbito cinematográfico.

Por supuesto, no todas las mujeres que dejaron huella en la historia del cine indio eran de *baja* extracción social. Muchas, gracias a su origen, no consiguieron ser rememoradas por la crítica cinematográfica y otra literatura relevante: por consiguiente, las fuentes disponibles nos permiten hablar solamente de las que pasaron a la historia como exponentes de las mujeres indias en el cine indio.

Emergida del ambiente musulmán noble, Fatma Begum (1892-1983) era “una mujer emprendedora que, nacida como

actriz de teatro [urdu], pasó rápidamente al cine” (Aime, 2005: 29, T.d.A.; Thoraval, 1996: 78), “una doble revolución en aquellos días” (Thoraval, 2000: 14, T.d.A.). Su filme debut, *Veer Abhimanyu* (*Abhimanyu the Warrior / Abhimanyu el Guerrero*, 1922) de Ardeshir Irani, se sitúa en la época del cine mudo. Después de la experiencia como actriz (1922-1925), Fatma se dio a la dirección lanzando en 1926 su propia compañía de producción, Fatma Films, renombrada luego como Victoria-Fatma Films (1928), y estrenando con un fabuloso *Bulbul-e-Paristan* (*The Nightingale from the Enchanted Land / El ruiseñor de la Tierra encantada*, 1926), obra escrita por ella en urdu: esa fue la primera película india hecha por una directora (Thoraval, 1996: 78; Thoraval, 2000: 14). Entonces, además de ser una de las estrellas del naciente cine indio, Fatma Begum fue también su directora pionera (Thoraval, 2000:24). Antes de la llegada del sonido, filmó otras siete películas mudas, algunas de las cuales fueron interpretadas por sus hijas Sultana y Zubeida (Thoraval, 1996: 78; Thoraval, 2000: 14; Aime, 2005: 29; Labarrère, 2009: 399). Una de ellas, Zubeida Begum Dhanrajgir (1911-1990), fue la primera actriz india del cine sonoro, dado que actuó en la película iniciadora de los filmes hablados de la India, *Alam-Ara* (1931) de Ardeshir Irani³.

Sin embargo, un eco real del fenómeno se produjo solo con la llegada de Durga Khote (1905-1991), actriz cuyo trabajo logró desmitificar los tabúes sobre la población femenina en el mundo del cine: originaria de una familia tradicional, asumió el cometido histórico de abrir las puertas de la gran pantalla a otras mujeres indias procedentes de familias *respectables*. Su hazaña redimió “definitivamente la profesión de actriz de cualquier [forma de] discriminación” (Aime, 2005: 29, T.d.A.), rompiendo las convenciones sociales que la rodeaban. Al exordio titulado *Farebi Jaal* (*A Deceptive Trap / Trampa engañosa*, Mohan Dayaram Bhavnani, 1931) le sucedió una serie de películas hasta el éxito de *Amar jyoti* (*Eternal Flame / La llama inmortal*, Vankudre Shantaram, 1936) que marcó su efectivo debut. D. Khote se convirtió, en toda la India, en una de las estrellas más amadas y más estimadas del cine hindi y marathi. Activa por 50 años, actuó en unas 200 películas, incluyendo *Mughal-e-Azam* (*The Emperor of the Mughals / El Gran Mogol o El más grande de los Mogoles*, 1960) de Karimuddin Asif y Bobby (1973) de Raj Kapoor, así como en numerosas producciones teatrales. En 1983, su contribución fue honrada con el premio más alto del cine indio, Dadasaheb

³ Con *Alam-Ara* (*The Ornament of the World / La luz del mundo*, 1931) en hindi, Ardeshir Irani introdujo películas habladas en India.



Phalke Award (v. Directorate of Film Festivals).

En los años 30 se distinguió otra actriz que había madurado su experiencia de educación artística en arte dramático, música y técnicas de actuación en Inglaterra y Alemania. En ese período y sobre todo durante su estancia en Alemania, Devika Rani (Chaudhuri, casada: Roerich, 1908-1994) tuvo la posibilidad de conocer importantes directores y artistas de la época. Su filme debut *Karma* (John L. Freer-Hunt, 1933) fue un tremendo éxito que catapultó a Devika a la fama. En 1934, en vísperas de la guerra, decidió abandonar Alemania. En India, Devika Rani se hizo célebre con el papel protagónico de la joven intocable implicada en una historia de amor imposible con un joven brahmán (Ashok Kumar) en *Achhut kanya* (*Untouchable Maiden / Una muchacha intocable*, 1936): filmada por Franz Osten en hindi, esta película de temática controversial, fue coronada por un inmenso éxito en respuesta a su dimensión social, que le permitió encontrar un lugar entre los clásicos del cine indio. En 1969, Devika Rani fue condecorada con el primer Premio Dadasaheb Phalke Award por su contribución a la industria cinematográfica (v. Directorate of Film Festivals): es decir que la primera ganadora del premio fue una mujer (sobre Devika Rani véase: Sawhney, Cary Rajinder, 2012: 15-27; *International Roerich Memorial Trust*; *The Roerich & Devika Rani Roerich Estate Board*).

Los años de la Independencia

Si hasta ahora predominaba la cuestión de crearse un espacio de acción en el mundo del cine, a partir de los 30 y 40 empezó a tratarse de un gradual ajuste de los roles sociales, cuyo impacto continuaba produciendo efectos sobre la condición y la representación de la mujer en la India. De hecho, las épocas iniciales del cine indio buscaban una mujer que respondiera a las exigencias y expectativas del hombre, en conformidad con las normas y convenciones sociales patriarcales.

Una de las etapas históricas de suma importancia fue el proceso de descolonización que condujo el subcontinente indio a la independencia del yugo británico y al establecimiento del Estado soberano de India (1947). Conocido hasta ese momento como la India británica, el subcontinente entró en un período marcado por acontecimientos que no dejaron indiferentes a su futuros ciudadanos. Estamos en

la época de varios comunismos y, ante el advenimiento de la Independencia, se sucedieron numerosos cambios políticos, sociales y culturales que trajeron cruciales influencias e inspiraciones. Las reverberaciones del fenómeno fueron percibidos en distintos entornos culturales extendiéndose hasta el ámbito cinematográfico.

Lo que nos interesa en esta ocasión es que las nuevas circunstancias obligaron, entre otras cuestiones de carácter sociocultural, a reconsiderar la persona de mujer y su rol en la sociedad. Un paso más fue esforzarse en pensarla en calidad de actriz, o sea abrazar la visibilidad cinematográfica de la mujer aceptando su papel activo en la gran pantalla. Se trataba, prácticamente, de hacer la presencia femenina cada vez más estable a través de la asignación de nuevas funciones y papeles sociales que culminaron en los años de la Independencia y en las épocas posteriores. Un rol protagónico era jugado por las actrices de la época que –aunque con diferentes grados de compromiso– habían narrado el proceso de la creciente visibilidad femenina en India.

En paralelo con el proceso de construcción de la nación india, la utilización de la figura femenina para propósitos nacionales –y nacionalistas– resultó ser un rasgo distintivo de ese período histórico. Por lo tanto, la condición de la mujer fue vista, sino empleada, como efigie de una transformación socio-política, más que una realidad sociocultural cambiante. En otras palabras: mientras que la fisonomía del subcontinente estaba experimentando una fuerte reorganización territorial y política, alteraciones de las estructuras y valores sociales continuaron produciéndose de forma relativamente lenta.

Dotada de importantes significados, la figura de la mujer comenzó a encarnar la metáfora maternal y libertadora, incluso guerrera, caracterización que la hizo partícipe del movimiento contra el dominio extranjero. La de la madre, por su parte, fue adoptada como alegoría de pertenencia e identidad nacional. Y el cine no dejó de contribuir al proceso de construcción nacional. Ya durante las últimas décadas del colonialismo y aún más en la India independiente, diversos directores se lanzaron en las temáticas histórico-patrióticas de simbología nacionalista que implicaban el relevamiento de varios asuntos sociales. Algunas películas, teñidas de dichos atributos, devinieron emblemáticas de la liberación del dominio extranjero inscribiéndose de este modo en la ola de filmes de temática histórico-patriótica

⁴ Mehboob Khan: *Aurat (Woman / Mujer, 1940)*.



que sigue ocupando una posición de suma importancia en la producción cinematográfica india.

La retórica nacionalista de los años anteriores a la Independencia produjo películas que valorizaron la figura materna. [Un ejemplo histórico de esta tendencia era] *Aurat*⁴ de Mehboob Khan, una película modesta producida en los primeros años 40 [que], fue rehecha en colores como [saga patriótica] *Mother India* (Datta, 2000: 73, T.d.A.), [o sea después de la independencia].

La elocuencia de ambos títulos es más que significativa. Inspirado en el comunismo, M. Khan se mide –a través de las dos películas– como representante del cine político. En la segunda, *Mother India* (*Bharat Mata* / *Madre India*, 1957), es posible leer una “feliz combinación entre realismo soviético, espectacularidad hollywoodiana y el más fuerte sentido del melodrama”, entre diversos géneros como el cine aventurero, el musical y el drama social apto para presentar una denuncia social; no es fruto de la casualidad que alcanzó un éxito estrepitoso como, probablemente, “el más grande mito cinematográfico de toda la historia para los espectadores nacionales” (Alberto, Elena, 2001: 663-664, T.d.A.). El papel protagónico de Radha en *Mother India*, una campesina asolada por la pobreza, fue confiado a Fatima Rashid (1929-1981), más conocida por su nombre artístico Nargis. La actriz –activamente presente en el cine durante los años 40 a 60– fue hija de otra, menos conocida actriz, cantante y directora Jaddanbai. En ausencia de su esposo, Radha lucha con muchas privaciones y dificultades por criar a sus hijos; a pesar de las circunstancias desfavorables, ella permanece leal a su código moral dando, de esta manera, un ejemplo de mujer india ideal y arquetípica que refleja los valores sociales en una India neoindependiente de los años 50. Efectivamente, el personaje de Radha integra distintas metáforas, la de madre india como concepto de una nación joven y la de ser una madre perfecta, es decir consagrada a su familia a través de la dedicación e del autosacrificio maternal. Además de la exaltación de la naciente nación, la obra aborda los asuntos vitales de la época: la reivindicación de mayor visibilidad social de las mujeres en combinación con la lucha contra la explotación feudal guiada por la metafórica figura materna.

El momento histórico de la independencia llevó

...a la iconización y a la identificación fenoménica

de la madre y de la nación en una conciencia popular. El discurso nacionalista constituyó el cuerpo femenino como un símbolo privilegiado y fueron emprendidas varias luchas acerca del significado y de la propiedad de este cuerpo (Datta, Sangeeta, 2000:73, T.d.A.).

Se llegó así a construir una imagen poderosa, a veces incluso agresiva, de lo que se consideraba –en la época– la identidad femenina, que perdió su propia funcionalidad después de la independencia cediendo lugar a una feminidad menos desestabilizadora: la mujer volvió al hogar doméstico para desarrollar las funciones de madre y esposa, tradicional y servil, reconociendo al hombre el cetro del poder. Los papeles volvieron a endurecerse siguiendo cánones preconstruidos (héroe-antihéroe), mientras que la funcionalidad de las heroínas iba progresivamente reduciéndose a una necesidad de figuras decorativas faltas de connotación psicológica (Aime, 2005:30).

Nuevas formas de protagonismo: ¿heroína, rebelde, mala o independiente?

En el período que abarca la “Edad de Oro” y unas décadas más (1950-1980), es posible observar en el cine indio una bifurcación de papeles basada en una representación dual de la mujer. Se quedan, sin embargo, dicotómicas las relaciones y los roles sociales que –en formas nuevas y diferentes– coexistían en aquellos años con los recorridos de emancipación. El fenómeno, en su conjunto, fue acompañado por la emergencia de nuevas formas de protagonismo que ponía a la mujer como *heroína*, representación que le ofreció la oportunidad de empezar a vislumbrar su realización en distintos campos cinematográficos.

Con referencia a las décadas posteriores a la independencia y a la nueva misión femenina como heroína, la historiadora de cine Sangeeta Datta encuadra la situación como sigue: si en los años 1960-70 dominaba un papel que reunía la heroína a la amante romántica y fatal, eso –con el pasar de los años 1980-90– se colapsa en la figura de la heroína rebelde (Datta, 2000: 82).

Al mismo tiempo, en los años 80, y sobre todo en los cines populares, todavía no se intentó filmar una película con una mujer protagonista autónoma y emancipada: el hecho es que no se habría vendido puesto que el público no estaba listo para aceptarlo (Mehta, Vinod, 1983: 34). Significa que, en



los casos que se hubiera convertido en la protagonista, una actriz habría estado al servicio de reivindicaciones de *otra* entidad, y no de las suyas. Los caminos de emancipación eran efectivamente abiertos, no obstante, la ideología dicotómica hombre-mujer siguió basándose en marcados fundamentos conservadores.

¿Y cuales son los resultados de este proceso? Como actor social, la mujer se espeja en productos cinematográficos a través de múltiples imágenes, construidas en torno a determinadas identidades, muchas de las cuales encuentran correspondencias en otros cines nacionales, más allá de las fronteras de la nación india. Persisten, con todo, dos categorías principales de papeles femeninos que coinciden con las representaciones altamente estereotipadas y contrastantes que encasillan la figura de la mujer como *buena* y *mala* (Butalia, Urvashi, 1984). Claro, más que de sus rasgos caracteriales, se trata de la medida en que una mujer respeta las convenciones sociales y cumple sus funciones sociales. Analizado “por la literatura feminista”, este desdoblamiento determina al cine indio como “poco progresista, conservador del orden patriarcal de la sociedad incluso cuando hace a las mujeres ponerse en la piel de una rebelde” (Aime, 2005:31, T.d.A.). Muchas obras filmicas, y no solo las de carácter estrictamente comercial, proyectan la mujer como un objeto deseable, por un lado, y como una pareja cada vez más a la par con el hombre, por otro. La distinción entre las dos proyecciones no es siempre tan nítida: unas veces, las respectivas realidades se presentan sin posibilidad de graduar entre ellas; otras veces, el fenómeno implica una serie de papeles matizados.

Como *buena* se presenta la figura ideal e inocente de hija-hermana-esposa-madre amorosa, cariñosa, respetable, obediente, fiel y devota al hombre y a la familia, mujer a la cual se requiere una pureza ritual y espiritual, incluso –en algunas situaciones– enormes sacrificios en beneficio de su propia familia y comunidad (Butalia, 1984: 109). En pocas palabras: que cumple su función de ser mujer en conformidad con el sistema patriarcal que condiciona sus posiciones y papeles sociales. Son situaciones tratadas por producciones cinematográficas de matriz tanto popular como paralela.

Si bien teóricos cinematográficos (...) problematizan la relación semiótica entre imágenes y lenguaje, es en el lenguaje visual del cine que mujeres subalternas pueden hallar historias alternativas

contra las cuales medir sus propias existencias
(Gairola, Rahul, 2002: 315, T.d.A.).

En la ficción, la condición de estas mujeres (a menudo enmarcadas por realidades tradicionales) se resuelve a veces en un estatus privilegiado: ella *puede* incluso mandar y tomar decisiones respetadas por su hombre y por otros miembros varones de la familia. La realidad es, sin embargo, bastante diferente y depende de numerosas variables socioculturales.

A la parte opuesta está la mujer *mala*, malvada, tentadora, seductora, sexi, fatal, vampiresa (*vamp*), que se contrapone a la *buena*. Esta ecuación nos invita a volver al pasado puesto que todo comienza con bailarinas, cortesanas, poetisas.

Bailarinas, cortesanas, poetisas

Cortesanas y bailarinas, cantantes y poetisas, narradoras y amantes, mujeres de palacios que asomaban su cara detrás de la *cunrī* (velo largo) o del *pardā* (cortina de separación)⁵ a fin de dar principio a su próxima pieza de entretenimiento.

Figuras *tentadoras*, para darles un denominador común, que pueden remontarse hasta la antigüedad: poblando desde tiempos remotos las mitologías al nivel universal, las hadas –fascinadoras y peligrosas, frágiles a la vez que poderosas– ofrecen solamente un elemento ejemplar de este paisaje. En el caso del subcontinente indio, tal caracterización se reconoce en la persona de cortesana, particularmente asociada con la cultura del período mogol (el Medioevo indio), en el cual se asiste a la proliferación de los círculos socioculturales congeniales a su identidad: figuras plenamente realistas que, por un lado, dejaron huellas en el pasado de diversas realidades asiáticas y, por otro, alimentaron varios orientalismos, máxime aquellos contruidos y nutridos por los occidentales, precisamente en la acepción sugerida por Said (1978, 2007) o Mernissi (2000)⁶. Dotada de dichas cualidades, la persona de la cortesana se queda en el imaginario colectivo como una silueta femenina recortada contra un fondo apoyado sobre mil exotismos, heredados de pintorescos relatos de viajes, pinturas, imágenes, filtradas más recientemente por tomas fotográficas y filmicas. “Amada y deplorada a la vez, la cortesana encarnaba los ideales de un femíneo prohibido, de todo lo que se posicionaba en contraposición a la imagen de la esposa perfecta” (Aime, 2005: 29, T.d.A.). Entonces, habitualmente mal vista, pero indudablemente presente,

⁵ *Pardā* – (lit.) cortina; cortina o tela de separación; separación entre el mundo del hombre y el de la mujer (la práctica de) reclusión femenina.

⁶ Sobre las implicaciones existentes entre el orientalismo y la figura femenina, véanse los trabajos de Fatema Mernissi, en particular *El harén en Occidente* (*L'Harem e l'Occidente*, 2000).



deseada y útil.

Por otro lado, las cortesanas exteriorizaban sus plúrimas dotes artísticas, así como la independencia económica y los influjos en los asuntos de la corte y del Estado. Todas juntas, estas características constituían un aparato de virtudes que podían resultar socialmente, o mejor moralmente, peligrosas⁷. Ha prevalecido, en definitiva, aquel conjunto de virtudes “menos nocivas”, espejadas en la figura exótica de una cortesana oriental.

⁷ Véase la introducción de Daniela Bredi a la edición italiana de la novela *Umrā ō Jān Adā*, de Mirza Muhammad Hadi Ruswa (Ruswa, 2001).

Desaparecida de la realidad, la persona de la cortesana sigue siendo favorecida en las películas de género histórico y mitológico: su belleza y su habilidad de danzar, cantar, tocar, narrar, componer y recitar poesías, entretener con gracia y destreza, no han escapado a la mirada de los realizadores de obras cinematográficas. Sobre esta figura y, en general, sobre el papel de la mujer en películas de temáticas afines, se desencadenará posteriormente la crítica feminista, una parte de la cual había identificado –desde los 70 en adelante– el cine como uno de los vehículos del machismo (Aime, 2005: 30).

Hablando de cortesanas y orientalismos, no podemos prescindir de uno de los símbolos de la India, el *Kāmasūtra*, cuyos preceptos estaban reservados no solamente a los hombres de un cierto nivel social, sino también a las mujeres: princesas, reinas, damas de corte, cortesanas incluidas. Aunque muchas veces malinterpretado, es un clásico sobre las buenas maneras, las relaciones interpersonales de pareja, la vida familiar, además de los capítulos sobre el comportamiento sexual y las artes amatorias (incluidos los que tratan sobre las cortesanas) que lo hicieron célebre. La más renombrada entre las producciones cinematográficas dedicadas a esta obra literaria es *Kama Sutra: A Tale of Love* (*Kamasutra, una historia de amor*), de Mira Nair, realizada en 1996. La historia narra la vida de la joven Maya (Indira Varma⁸) en servicio en el palacio de la princesa Tara (Sarita Choudhury); pasando por una combinación de circunstancias, Maya termina por ser una cortesana, formada en las enseñanzas y los principios de la maestra-cortesana Rasa Devi (Rekha). El tema es, entonces, la sexualidad femenina, así como las percepciones e implicaciones sociales que la rodean.

⁸ Entre otras cosas, este fue el papel debut y la primera película de la actriz Indira Varma.

La persona de la cortesana india, originaria del período mogol, artista erudita, independiente, educada, versátil en sus artes y experta en danzar y componer poesías, al servicio de los nobles, personas influyentes y soberanos, ha obtenido

numerosas menciones en el mundo del cine indio hasta convertirse en un *leitmotiv* en las obras cinematográficas, calcado sobre un prototipo femenino propuesto en múltiples versiones.

Una de las más *antiguas*, desde una perspectiva cronológica, es Anarkali (Madhubala, n. Mumtaz Jehan Dehlavi) que en la superproducción épico-histórica *Mughal-e-Azam*, de Karimuddin Asif (1960), captura el corazón del emperador mogol Salim, conocido en la historia como Jahangir (Dilip Kumar). Otra es la historia conmovedora de Sahibjaan (Meena Kumari, n. Mahjabeen Bano), la legendaria cortesana de *Pakeezah* (1972, de Kamal Amrohi). En todas se puede divisar un legado de la cortesana de tiempos pasados: estas señoras, definidas por sus nombres artísticos, son invitadas a completar fiestas, reuniones y entretenimientos cortesanos con sus cantos y bailes.

Una de las figuras más dotadas de esta *clase femenina* se convirtió en verdadera diva sin tiempo: su máxima exaltación, a partir de la (casi) homónima obra literaria para llegar a los dos *remakes* cinematográficos de su historia, se conserva hoy en la persona de *Umrao Jaan*. Inspirada en *Umrā ō Jān Adā*, de Mirza Muhammad Hadi Ruswa (1899; Ruswa, 2001), reconocida como la primera novela escrita en urdu (Safadi, 2009: 18), la trama de la película refleja bastante fielmente los senderos de la narración, ambientada en la Lucknow (Estado de Uttar Pradesh, India) del siglo XIX: Amiran vive una infancia feliz y despreocupada en su pueblo hasta que es secuestrada para ser vendida a una casa de cortesanas en Lucknow, gestionada por Khanum Jaan; creciendo, Amiran –bajo el nombre de Umrao– aprende las artes de cortesana; es más, Umrao es renombrada por su sensibilidad y sus dotes poéticas. A lo largo de los años, la novela ha estimulado la creatividad cinematográfica tanto en India como en Pakistán para llegar a las dos adaptaciones más importantes en India, ambas tituladas *Umrao Jaan* (*La Umrao Jaan* o *La cortesana*), una protagonizada por Rekha en la versión de Muzaffar Ali (1981) y otra por Aishwarya Rai en la de Jyoti Prakash Dutta (2006). La película (1981) atribuye a Rekha el primer gran éxito: la interpretación que la actriz hizo de Umrao fue reputado como uno de los mejores trabajos de su carrera, por el cual recibió elogios de la crítica y el Premio Nacional a la mejor actriz. A su lado, el reparto incluyó importantes artistas de la época como Shaukat Kaifi (papel: Khanum Jaan), Dina



Pathak (p: Bua Hussein), Farooq Shaikh (p: Nawab Sultan), Naseeruddin Shah (p: Gohar Mirza) y Raj Babbar (p: Faiz Ali). El *remake* con A. Rai presenta nuevas suntuosidades, posibles gracias a las capacidades técnicas de la cámara de cine de hoy: los detalles del vestuario y de los movimientos de danza se encuentran inmersos en un auténtico esplendor que contribuye a evocar las atmósferas y estéticas mogoles. En cuanto al reparto artístico, la superestrella Rai actúa al lado de eminencias cinematográficas como Shabana Azmi (p. Khanum Jaan), Kulbhushan Kharbanda (p: Maulvi Sahib), Himani Shivpuri (p: Bua Hussein), Abhishek Bachchan (p: Nawab Sultan) y Suneil Shetty (p: Faiz Ali). (Nota: el papel de Khanum Jaan, desempeñado en *Umrao Jaan* de 1981 por Shaukat Kaifi fue inmortalizado en la versión de 2006 por su hija Shabana Azmi.

Otras son las mujeres pintadas en *Mandi* (*Market Place / Mercado*, 1983), de Shyam Benegal, o aquellas cuya vida se puede observar en el docudrama *The Courtesans of Bombay* (*Las cortesanas de Bombay*), de Ismail Merchant (1982, Merchant-Ivory Productions), o en el documental *India Cabaret*, de Mira Nair (1985). En este caso no se trata de la clásica cortesana culta, sino del tráfico y de la explotación de mujeres, temas abordados por películas y sobre todo documentales producidos en el marco del cine comprometido ofrecen una mayor fidelidad de su ilustración.

Ahora bien, no es solamente el hecho que las artistas cinematográficas interpretan los papeles de cortesanas que eran, en cierto sentido, actrices de las cortes y de los palacios del pasado. Al revés, la actriz del cine indio, especialmente popular, ha heredado diversas características que delineaban la figura de la cortesana, entendida como artista. La actriz de cine es igualmente invitada a entretener al público con gracia y destreza de bailarina y cantante, pues por medio de la cámara y *playback*, su actuación, en buena parte, está comprendida en los cánones definibles como teatrales que, sin embargo, constituyen una tipología fenomenológica del cine indio. Al fin, la actriz se ha vuelto cada vez más vistosa con la tarea de agradar al ojo del espectador ofreciéndole placer visual.

Y si cortesanas, bailarinas, poetisas de antaño solían dirigir su palabra libremente, siempre con respeto, a los hombres, lanzando miradas seductoras pero sazonadas con sabiduría poética, la vampiresa de *nuestros* tiempos –además

de rebelde, soltera e independiente– es aún más *descarada*. Fuma, a veces incluso toma, ostenta peinados cortos, viste ropas modernas occidentales. Es, en definitiva, un tipo de mujer que en tramas fílmicas tienta a menudo a los hombres y los lleva a recorrer *malos* caminos, los de la transgresión (Butalia, 1984: 109).

Diva: objetivación versus visibilidad femenina

Para empezar, es necesario reafirmar la importancia de los medios audiovisuales de calidad como un fenómeno de masas. Siendo uno de los principales medios del siglo XX, el cine canaliza las miradas y los gustos de los espectadores, a la par de la televisión, la radio, la prensa y otros medios de comunicación masiva. De manera proporcional, el instrumento cine ha vivido múltiples remodelaciones en función de representaciones sociales, en particular ideas y opiniones que en el imaginario colectivo conciernen a la feminidad: el cine con sus imágenes ayuda a orientar y fijar nuevas identidades y sus implicaciones sobre las cuestiones de género (Datta, 2000: 71, T.d.A.). Es decir que la figura femenina –a pesar de sus papeles tradicionales o modernos– gana terreno pasando (entre otros) por espacios cinematográficos.

El punto de partida es la construcción de una “mirada voyerista de una cultura consumidora” (Datta, 2000: 77), cuya perpetuación es fomentada también por el cine. Ahondando en lo más recóndito de la expresión “*voyeuristic gaze of consumer culture*”, la autora transmite el concepto de una mirada fija e insistente de una sociedad que se alimenta de productos de consumo masivo, incluida la producción cinematográfica, con los consumidores de filmes que se encuentran involucrados en una cultura basada en consumo. Se construye, al mismo tiempo, un ícono de la estrella siempre lista para ponerse en pose –pasando por una serie de imágenes, tomas, fotografías, cambios de vestuario, joyas y peinados, su apariencia está cargada de glamour. Encima, se deja llevar por desgarrantes y ardientes historias de amor, en las cuales se funden tanto su ser vampiresa, como su sensualidad y devoción (Datta, 2000: 77)⁹. Y la feminidad se va objetivando.

Pues bien, no pocas actrices del cine indio (sobre todo popular) provienen de concursos de belleza, de desfiles de moda, y de otros ambientes similares. Y no es absolutamente

⁹ Para un interesante análisis de estos y otros aspectos relativos, véase Datta S. (2000).



descuidable la realidad de muchas otras que son hijas de un entorno familiar engastado en la industria cinematográfica, factor que facilita una carrera de actriz y de diva. En una vida de reina del cine, las estrellas –como sus colegas varones– trabajan al mismo tiempo en más de una producción, mezclando géneros y corrientes cinematográficas, mientras que tratan de acercarse a una más variada gama de gustos del público.

Pero el ojo voyerista y consumidor no para aquí, él pretende saber más de la vida personal de las *divinidades* que ve en la pantalla. Actrices y actores se objetivan. Paralelamente al efecto de objetivación se instaura el *star system* que permite adentrarse en su vida y proporciona modelos de comportamiento social, gustos y aspiraciones. Así, como ya es costumbre universal, se hojean revistas de cine y de otro tipo, se ven programas y *talk shows* que presentan momentos profesionales y personales de actrices y actores, se recurre a MTV para atrapar algunos videoclips en los cuales figuran las estrellas de cine *cine-stars* danzantes. Momentos que sirven “incluso [de] trampolín para una carrera política” (Mehta, 1983: 34, T.d.A.). En fin, si por un lado se intenta imitar los estilos lanzados por este sistema, por otro aparecen películas que se burlan de eso poniendo en evidencia efectos perversos que pueden o que efectivamente derivan del *star system*.

Volviendo a la cuestión de la presencia femenina en la pantalla en términos de sus interpretaciones, hay que individuar otra figura: además de *buenas* y *malas*, *rebeldes* y *sumisas*, *tradicionales* y *modernas*, el paradigma cualitativo (y por tanto simbólico y interpretativo) de los papeles desempeñados por actrices indias se puede observar a través del prisma de *diva*: figura cuya personalidad se diviniza e iconiza por los medios de comunicación masiva, y en particular por el cine, elevándola –en el marco del mundo del espectáculo– al estatus de superestrella. A ésta se contraponen, en el discurso cinematográfico indio (y no solo), la figura de artista comprometida, alternativa, independiente, activa en el marco del cine paralelo. Las dos, en unos aspectos, pueden parecer divergentes pero esta subdivisión no se manifiesta tan rígida e impenetrable y muchas de las divas han tomado parte en producciones de matriz paralela, como puede acaecer lo contrario, que una actriz del cine paralelo entre en contacto con el cine popular. Como se ha señalado varias veces, es posible viajar en ambas regiones cinematográficas.

Ya se trate de diva u otra faceta posible, son todas figuras determinantes para la presencia y la visibilidad femenina en el cine. Los papeles que se les atribuyen son diferentes y no siempre pensados en favor de la mujer. Incluso cuando no son percibidas como tales, o cuando quizás tengan predilección por papeles *populares* más que por los *independientes*, las intérpretes son portadoras de mensajes que producen distintos efectos sobre la sociedad y las representaciones sociales de la mujer.

Se crean también espacios visuales en colocar una diva, o sea: se llega a producir filmes y contemplar papeles para su realización cinematográfica. En este sentido, algunas obras se prestaron a varios *rehacimientos* para elaborar nuevas versiones en forma de *remakes*, sin omitir la presencia *divina* de artistas de un calibre proporcionado. Además de las ya mencionadas adaptaciones cinematográficas de la novela *Umrā ō Jān Adā*, de M. M. H. Ruswa (1899), bajo el título de *Umrao Jaan*, una de Muzaffar Ali (1981) y otra de Jyoti Prakash Dutta (2006), hay otra obra literaria que ha inspirado grandemente al mundo del cine indio.

La novela *Devdas*, del escritor bengalí Sharat Chandra Chattopadhyay, ha prefigurado la base de una de las superproducciones centrales de la cinematografía india. La película cuenta con más de quince versiones en varios idiomas, producidas en India, Bangladés y Pakistán, cuatro de las cuales siguen siendo de las más recordadas en la historia del cine indio. Las cuatro adaptaciones han visto otras tantas actrices en el legendario papel de Parvati (Paro): en la versión silente de Naresh Mitra (1928), la protagonista Parvati fue encarnada por Tarakbala; en la elaboración bengalí (1935) de Pramathesh Chandra Barua, el director mismo interpretó a Devdas, mientras el papel de Parvati fue confiado a Jamuna Barua; la tercera Paro de Bimal Roy (1955) fue Suchitra Sen, y la última de Sanjay Leela Bhansali (2002), Aishwarya Rai. La gama comprende la versión posmoderna, *Dev.D* (2009), escrita y dirigida por Anurag Kashyap y situada en la actualidad entre el Panyab y Delhi, con Mahi Gill desempeñando el papel de Parminder (Paro). Los dos personajes, procedentes de ámbitos diferentes por connotaciones socioculturales, la cortesana-poetisa musulmana Umrao y la hija rebelde de una familia hindú Parvati están ligadas por sus historias de amor llenas de renuncia y aflicción.



Unos nombres divinos

Las raíces del fenómeno del divismo femenino en el subcontinente se observan desde los albores del cine indio. En efecto, las primeras divas se cuentan ya en la India británica a partir de Fatma Begum (años activa: 1920) y sus hijas Sultana y Zubeida, Devika Rani (a.a: 1925-40) y Durga Khote (a.a: 1930-principios de 1980). La época posindependencia está marcada por nombres como Meena Kumari (Mahjabeen Bano, a.a: 1939-72), Suraiya (Suraiya Jamaal Sheikh, a.a: 1936-63), Madhubala (Mumtaz Jehan Dehlavi, a.a: 1942-60) y Nargis (Fatima Rashid, a.a: 1940-60).

A finales de los 40, y sobre todo en los años 50 y 60 empiezan a aparecer clásicas divas con una carrera sólida y duradera para convertirse en una realidad permanente en los 70 y 80, por ejemplo Waheeda Rehman (a.a: 1955-presente), Sharmila Tagore (a.a: 1959-2010), Tanuja Samarth (a.a: 1952-presente), Madhur Jaffrey (a.a: 1960-80), Farida Jalal (a.a: 1963-presente), Raakhee (Rakhi Gulzar, a.a: 1967-2003) y Moushumi Chatterjee (a.a: 1967-presente).

En las dos décadas siguientes (1970-80) se da a conocer una de las más mayores divas del cine indio, Rekha (Bhanurekha Ganesan), que se hizo más visible con *Silsila* (1981), un drama de Yash Chopra sobre relaciones amorosas; en el mismo año, el celeberrimo *Umrao Jaan*, de Muzaffar Ali, sobre la clásica y sensible cortesana Umrao (al lado de Naseeruddin Shah, Raj Babbar y otros) le proporcionó el Premio Nacional a la mejor actriz. En esas décadas fue lanzada una de las máximas estrellas del cine popular indio, Sridevi (Shree Amma Ranger), así como la fascinante reina de belleza Zeenat Aman, responsable de haber introducido la imagen de actriz moderna en el cine hindi.

Otras actrices memorables de esta generación son Smita Patil, Shabana Azmi, Jaya Bachchan, Hema Malini, desde los años 80 Suhasini Mulay, Himani Shivpuri, Kirron Kher, Lillete Dubey, Dimple Kapadia, entre otras. Muchas de ellas fueron recuperadas actualmente en los papeles de madres de familia, incluso abuelas, pero todavía en calidad de grandes señoras, con una carrera que sigue adelante. En conclusión, casi todas han experimentado su talento en distintas regiones cinematográficas moviéndose en un espacio que va desde producciones bollywoodianas de cuño popular hasta el cine independiente y alternativo, interesado en asuntos sociales, incluyendo colaboraciones internacionales en algunos casos.

Con los años 90 se llega progresivamente a la figura de la diva del nuevo milenio, cada vez más híbrida en sus papeles y manifestaciones. Una de las primeras actrices en inaugurar esta ola fue Madhuri Dixit (n. Madhuri Shankar Dixit, 1967). Hoy en día es imposible pensar en el cine indio sin mencionar la figura de Aishwarya Rai Bachchan (n. 1973) que, antes de comenzar su carrera de actriz, estudia arquitectura, trabaja como modelo y debuta como *Miss Mundo* 1994, para entrar finalmente en los circuitos cinematográficos.

La lista de nombres se hace más y más larga: Rani Mukherji, Tabu (Tabassum Hashmi), Preity Zinta, Manisha Koirala, Juhi Chawla, Sushmita Sen, Bipasha Basu, Kajol, para incluir otras estrellas en los años 2000 como las hermanas Kapoor –Karishma y Kareena-, las hermanas Shetty –Shilpa y Shimla-, Mallika Sherawat, Kangana Ranaut, Gul Panag, Lara Dutta, Amrita Rao, Aditi Haidari Rao, Priyanka Chopra, Malaika Arora Khan, Minisha Lamba, Mirza y otras, hasta las más recientes como Deepika Padukone, Vidya Balan, Shraddha Kapoor, Katrina Kaif, Sonakshi Sinha, Anushka Sharma, Lisa Haydon, Sonam Kapoor y Alia Bhatt.

Divas y mensajeras

Algunas veces un ambiente cinematográfico, con mayor razón el indio, puede parecer desfavorable para escindir entre la figura de la *diva* y la de una actriz comprometida, pero es diferente: mientras que algunas actrices han tratado de recorrer el camino de diva desde el principio de su carrera, otras han pasado del divismo a una vida profesional “menos divina”; otras han hecho un viaje a la inversa, asimismo muchas viajaron simultáneamente en dos trenes: uno popular y otro paralelo (alternativo y comprometido).

En medio de matices se destaca una figura que reconcilia la persona de la diva y la misión de mensajera. Es preciso poner de relieve que el divismo de estas actrices no solo radica en su ser estrellas de obras cinematográficas, sino en su compromisos extracinematográficos de carácter socio-político. Se inicia por el advenimiento del Cine Paralelo para llegar a la construcción del Nuevo Cine Indio que, en los 1970-80, ofrece un terreno fértil para la evolución de la carrera de diversas artistas. Es la generación de Smita Patil, Shabana Azmi, Neena Gupta, Ila Arun, Deepti Naval, Suhasini Mulay, Ratna y Supriya Pathak (hijas de Dina Pathak), Seema



Biswas, Mita Vashisht y otras que son solamente algunos de los nombres representativos del cine paralelo, fuertemente asociados al cine comprometido de la misma época.

Ha sido importante para la formación de esta pléyade, el Instituto de Cine y Televisión de la India (Film and Television Institute of India, FTII) fundado en 1960 en Pune. Muchos nombres, sobre todo del cine paralelo indio (cfr. AAVV, 1985, 2), son conectados con esta institución: entre los ex presidentes encontramos directores como Shyam Benegal, Mrinal Sen, Mahesh Bhatt y Saeed Akhtar Mirza; otras figuras influyentes han colaborado con el instituto, principalmente en calidad de docentes, como los directores Ritwik Ghatak, Satyajit Ray y Mani Kaul; mencionamos, en fin, algunos de los ex alumnos prominentes: Ketan Mehta (director), Kulbhushan Kharbanda (actor), Kumar Shahani (director), Naseeruddin Shah (actor y director); Om Puri (actor) (Film and Television Institute of India, <http://www.ftiindia.com/>).

Entre las actrices formadas en el instituto, recordamos Smita Patil y Shabana Azmi. La prematuramente desaparecida Smita Patil (1955-1986) fue un gran exponente del Nuevo Cine Indio. Durante su breve vida artística en los años 1970-80, trabaja en cine y televisión colaborando con numerosos directores, sobre todo Shyam Benegal, sino con Jabbar Patel, Govind Nihalani, Ketan Mehta, Mrinal Sen, Kumar Shahani, Satyajit Ray, Rabindra Dharmaraj, Mahesh Bhatt, Saeed Akhtar Mirza, Muzaffar Ali y otros.

Hija del famoso poeta Kaifi Azmi y de la actriz Shaulak Kaifi, Shabana Azmi (n. 1950) debuta con *Ankur* (*The Seedling/La siembra*, 1974), de Sh. Benegal, con el cual colabora constantemente durante los 70-80, por ejemplo en las películas *Mandi* (*Market Place/Mercado*, 1983) y *Susman* (1987). Como representante del Nuevo Cine Indio, se encuentra con Satyajit Ray, Mrinal Sen, Goutam Ghose, Aparna Sen, Deepa Mehta, y otros más.

Cerramos con portavoces recientes de esta corriente. Con el tiempo, el cine independiente ha reclutado personalidades siempre nuevas y el admirable trabajo de algunas merece particular atención y alabanza, como el de Nandita Das, Tannishtha Chatterjee, Tilotama Shome, Konkona Sen Sharma, Rituparna Sengupta, Ayesha Dharker, Meera Syal, Shernaz Patel, las hermanas Dubey, Archana Archie Panjabi, Raima Sen, Radhika Apte, Priyanka Bose, Huma Qureshi, Richa Chadda, Swara Bhaskar y Mahi Gil.

Desarrollos recientes

Los géneros y gustos del cine indio están por encima del tiempos y lugar, pero continúan naciendo nuevas corrientes y preferencias. Para comprender mejor los desarrollos ocurridos en los últimos años es necesario volver atrás a los 80 y 90, dos décadas marcadas por complejos y contrastantes momentos en constante alternancia que oscilaban entre evolución económica y inquietud política, ulterior democratización de la sociedad y emergencia de radicalismos religiosos, apertura de la India al mundo y nuevas desigualdades sociales internas.

El cine, por su parte, se presta a servir de filtro emancipador y a la vez conformista que hace pasar acontecimientos históricos y transformaciones sociopolíticas por su sistema de selección sin dejar de lado las cuestiones de género. Los medios de comunicación masiva, el cine incluido, refuerzan y legitiman todo tipo de *estereotipos femeninos* (estereotipos sobre la mujer) y comportamientos resultantes. Así, las mismas circunstancias que producen efectos sobre la condición de la mujer se observan en la pantalla: relegada, por un lado, a los muros de su hogar, la mujer, por otro, continúa emancipándose por medio de roles siempre menos convencionales siendo cada vez más ilustrada como actor social respetuoso; o bien: mientras en unas películas asistimos, por ejemplo, a una reacción al estilo de vida occidental, como algo corrupto, en otras eso junto a las mujeres que lo abrazan vive su progresiva exaltación. Son años durante los cuales, a pesar de continuas resistencias, se verifica la evolución de tolerancia en diversos ámbitos de la sociedad; por otra parte, siempre en concomitancia con las tendencias sociales, el tradicional desdoblamiento de papeles sigue manteniéndose en el mundo del cine indio.

En los años 80, afrontan diversos ajustes en el marco de la visibilidad femenina, delante y detrás de la cámara: se acrecienta la presencia de directoras y se modifican poco a poco las representaciones que giran alrededor de la figura femenina. Siguiendo la estela del cine paralelo de los 50, los 80 con el Nuevo Cine Indio (Masud 1983; AAVV, 1985, 2) presentaron una etapa vital en términos de una diversificación de funciones y papeles que se asignaban a las actrices determinando así formas de visibilidad femenina más creativas. Es importante considerar que, si bien en formas distintas y a veces con impactos diferentes, el proceso movilizó las corrientes del cine indio, tanto aquellas



comprometidas como las populares.

Fue así que al lado de la vampiresa se posicionó otra figura definida por plúrimas caracterizaciones: la mujer urbanizada, divorciada, trabajadora, madre soltera, empresaria, portadora de profesiones emergentes y otras emblemas simbólicos; los maridos se vuelven, en cambio, más comprensivos respecto de las exigencias de sus esposas. La mujer vive sobre todo transformaciones en su carácter intrínseco: quiere tener las riendas en sus manos tomando decisiones autónomamente y sin intermediarios. Se crean, de este modo, nuevos prototipos de una mujer india, definible como *moderna*, según muchos *occidental*, ciertamente contemporánea y independiente. Como señalan algunos críticos, es “evidente que este cambio ha sido determinado por una nueva movilidad social, más que por un contacto con el cine del Occidente” (Das Gupta, 1980: 32, T.d.A.).

Una buena parte del mérito va a las actrices del Nuevo Cine Indio que empezaron su carrera en los 80: Smita Patil, Shabana Azmi, Neena Gupta, Ila Arun, Suhasini Mulay, Deepti Naval, Ratna Pathak Shah, Seema Biswas y otras se colocaban entre las protagonistas de una corriente alternativa, menos popular y más autónoma. Ellas caminaban juntas a los directores y las directoras del Nuevo Cine Indio, como por ejemplo Shyam Benegal, Mira Nair, Ketan Mehta, Shekhar Kapur, Kalpana Lajmi y Deepa Mehta¹⁰, que prestaban –a través de una visión poliédrica– siempre mayor atención a distintas cuestiones de género.

En relación con estos procesos, la frase final del texto de S. Datta está teñida de una cierta dosis de optimismo: “el esfuerzo continuo para encontrar espacios y para intervenir con una diferencia es una estrategia de supervivencia funcional – y el esfuerzo sigue adelante” (Datta, 2000: 82, T.d.A.).

Cuestiones pendientes entre el pasado y el presente

Con el advenimiento del nuevo milenio algo realmente cambia: en conformidad con los debates que se proponen abordar viejas cuestiones no resueltas, se dan a conocer las preocupaciones concernientes al mundo femenino de la India hodierna, la tendencia se afirma sobre todo a partir de 2005, con impacto cada vez mayor en los años 2010.

Estamos en una época en la que se registran

¹⁰ Shyam Benegal (*Ankur/The Seedling/La siembra*, 1974; *Bhumika/The Role/El papel*, 1977; *Mandi/Market Place/Mercado*, 1983; *Suraj Ka Satvan Ghoda/Seventh Horse of the Sun/El séptimo caballo del Sol*, 1993; *Sardari Begum/Señora Sardari*, 1996; *Zubeidaa*, 2001), Mira Nair (*Children of a Desired Sex/Los niños del sexo preferido*, 1987; *India Cabaret*, 1985; *Mississippi Masala*, 1991; *Kama Sutra: A Tale of Love/Kamasutra, una historia de amor*, 1996; *Monsoon Wedding/La boda del Monzón*, 2001; *Hysterical Blindness/Ciegas de amor*, 2002), Ketan Mehta (*Bhavni Bhavai/The Tale of the Life/Un cuento popular*, 1980; *Mirch Masala/Hot Spice*, 1985; *Maya Memsaab*, 1992), Shekhar Kapur (*Masoom/The Innocent/El Inocente*, 1983; *Bandit Queen/La reina de los bandidos*, 1994) y Kalpana Lajmi (*Rudaali/The Mourner*

exploraciones inéditas en la sexualidad femenina, a veces provocativas y objetivadoras con respecto a las mujeres retratándolas como objetos de deseo; por otra parte, somos testigos de papeles que vuelven a reflejar –esta vez con una buena dosis de realismo– muchachas, mujeres, señoras de la cotidianidad india, independientemente de la hora y el lugar donde se desarrolle la acción: la heroína ya no se ve obligada a recurrir (absolutamente) a roles espectaculares que la hagan memorable por sus hazañas, obras y acciones, así como por las ubicaciones, los colores, los números musicales y otros factores que tradicionalmente favorecen el éxito de una película india.

Se llega así, por fin, a predisponer un terreno apto para la producción de filmes que puedan hospedar una protagonista mujer, heroína para sí misma, al servicio de sus aspiraciones y no de los objetivos extrínsecos a su persona. Son producciones que tratan de infinitas situaciones, emociones, aspiraciones que rodean las identidades femeninas en continua renovación. Se oscila entre reliquias del pasado que continúan propugnando valores tradicionales conservadores y momentos de vida cuya significación radica en la más sencilla felicidad. Las tramas van más allá de un amor prohibido o de la posibilidad de amar: se trata de abordar situaciones complejas en perspectiva de género que intantan comprender la condición femenina en la India de hoy en relación con particulares costumbres, creencias y prácticas tradicionales que conectan el pasado con las cuestiones pendientes que esperan encontrar soluciones en el presente.

Viendo estas películas, los espectadores se enfrentan con las cuestiones inexploradas entre el pasado y el presente, por ejemplo con el cambio de la identidad de género de la hija que asume roles masculinos por la falta de un hombre en la familia (*Qissa*, en panyabí, Anup Singh, 2013); la celebración de la primera menstruación que implica violación ritual de las niñas en el templo después de haber tenido su primer período y el trauma que este rito conlleva (*Maya*, Digvijay Singh, 2001); hasta una distopía en la que el futuro se ve marcado por el desequilibrio de género y la falta de mujeres en un pueblo poblado exclusivamente por varones, hecho debido al feticidio y infanticidio femenino a lo largo de los años que se traduce –en este film– en la poliandria fraternal de una joven casada con cinco hermanos (*Matrubhoomi*¹¹: A

Plañidera, 1993; *Darmiyaan: In Between*, 1997; *Daman: A Victim of Marital Violence/Daman: Una víctima de la violencia conyugal*, 2001), Deepa Mehta (*Fire/Fuego*, 1996; *Bollywood/Hollywood*, 2002; *Water/Agua*, 2005), por mencionar solo algunas producciones realizadas en un lapso de tiempo que se extiende desde los 70 hasta el umbral del nuevo milenio.

¹¹ Lit. “Madre patria”.



Nation Without Women/Matrubhoomi: Una nación sin mujeres, Manish Jha, 2003); se vuelve al tema del infanticidio femenino en la India de hoy en *Jalpari (The Desert Mermaid/Jalpari: La sirena del desierto*, Nila Madhab Panda, 2012). Otras exploran la condición de las mujeres reunidas por el destino de quedar solas por varios motivos (*Dor/String/Hilo*, Nagesh Kukunoor, 2006), o la vida de viudas de varias edades (*Water/Agua*, Deepa Mehta, 2005).

El asesinato por honor efectuado por parte de miembros de la familia como consecuencia de haberse casado sin la aceptación de su familia, por varios motivos, es otro tema popular de varias películas indias (NH10, Navdeep Singh, 2015); menos letal, aunque dolorosa es la práctica de matrimonios concertados tras fronteras y distancias dictadas por las migraciones (*Videsh/Heaven on Earth/Cielo*, Deepa Mehta, 2008).

El abuso y violencia sexuales, a veces combinadas con la práctica de feminicidio, es la forma de la violencia contra la mujer que, incluyendo consecuentes traumas, constituye un tema en aumento en el cine indio: se trata de casos ocurridos en distintos escenarios, como el Rajastán rural (*Bawandar/The Sandstorm/Tormenta de arena*, Jag Mundhra, 2000), el ámbito familiar (*Provoked: A True Story/Provoked: una historia real*, Jag Mundhra, 2006), o lugares públicos (*Daughters of Mother India / Hijas de la Madre India*, documental, Vibha Bakshi, 2014; *India's Daughter/La hija de la India*, documental, Leslee Udwin, 2015; y *Angry Indian Goddesses/7 diosas*, Pan Nalin, 2015), todas producciones basadas o inspiradas en hechos reales.

Una de las últimas es la película *Parched (La estación de las mujeres*, Leena Yadav, 2015) que ilustra males sociales y antiguas prácticas patriarcales, como matrimonio infantil, dote, violación marital, infertilidad masculina y abuso físico y mental de las esposas, a través de la historia de cuatro mujeres de un pueblo del desierto de Rajastán que comienzan a desechar las tradiciones que las mantienen en servidumbre.

El cine se dedica a ilustrar diferentes situaciones, tanto negativas como positivas, que forman la India de hoy. En este sentido, no falta humor expresado mediante unas tramas envueltas en la cotidianidad, como por ejemplo la inversión cómica de roles de género que lleva el protagonista a despertarse en un mundo gobernado por mujeres en *Man's World (El mundo del hombre*, miniserie, Vikram Gupta, 2015) que invita a sostener la igualdad de género y a empoderar

a todas las niñas y mujeres, o la cuestión de bodas y matrimonios que se hacen cada día más “complicados”, sazonados de sana comicidad y locura procedente de diferencias culturales entre regiones y comunidades indias, así como de diferencias individuales ínsitas en cada persona (*Bang Baaja Baaraat*, miniserie, Anand Tiwari, 2015). Si llega, en fin, a una nueva mujer joven, una esposa de carácter libre y alegre, despreocupada, incluso desbocada, que –en una comedia romántica– contrae y disuelve su matrimonio como quiere, mientras que en realidad busca el amor y ama a su esposo (*Tanu Weds Manu*, 2011, y su secuela *Tanu Weds Manu Returns*, 2015, Anand L. Rai).

Conclusiones

El camino que condujo a las actrices indias a la concreción de su status en el cine ha sido largo, largo como la historia del cine indio mismo: si *Raja Harischandra* (Dadasaheb Phalke, 1913), el primer largometraje del naciente cine indio, vio hombres interpretando los papeles femeninos, también en 1913 fue producido *Mohini Bhasmasur*, el segundo largometraje de Phalke y de la gran pantalla india, cuyo reparto incluyó artistas femeninas. Desde este evento inaugural de la presencia y visibilidad femenina transcurrió poco más de un siglo, período marcado por profundos ajustes sociales, culturales, políticos y económicos. Inicialmente, actuar era un tabú para las mujeres: por consiguiente, obras cinematográficas siguieron acogiendo casi absolutamente varones hasta 1930 cuando las mujeres indias llegaron a apoderarse de “sus” papeles.

Consagrada al recorte de un espacio en la industria cinematográfica, esta primera batalla se transformó pronto en una serie de roles y representaciones relacionadas con el proceso de descolonización y de independización. Y la misión de la actriz india empezó a asumir formas y direcciones inéditas, muchas veces construidas a través de una metáfora maternal adoptada como alegoría de pertenencia e identidad nacional o libertadora, incluso guerrera, o sea partícipe del movimiento contra el dominio extranjero.

Una vez independiente, la emergente nación india se presta a procesos de evolución y involución sociocultural que, con altibajos, implicaban una continua alternación de significados alrededor de la figura femenina. En este proceso



fue importante la búsqueda de realismos cinematográficos que dieran vida a las corrientes alternativas y comprometidas como la del cine paralelo, originado en los 50 en Bengala Occidental, y del Nuevo Cine Indio (en hindi y otros idiomas), iniciado a los finales de los años 60, que, con un boom en los 1970-80, ofreció un terreno fértil para la carrera de diversas artistas procedentes de este movimiento, muchas activas hasta hoy.

A partir de estas décadas, y con mayor ímpetu en los años 80, la visibilidad femenina delante y detrás de la cámara vive constantes desarrollos abriendo caminos a nuevos territorios cinematográficos que la acogen y conducen hasta el actual milenio. Cruzando las épocas connotadas por papeles a menudo basados en *estereotipos femeninos*, se llega a la actualidad que da testimonio de una igualdad que, en paralelo con las reivindicaciones de hoy y con diversas cuestiones pendientes, no está conseguida todavía: igualdad de estrellato, de publicidad, de remuneración, etcétera, con particular énfasis en la cuestión de violencia de género (manifestada en distintas formas) en la sociedad india, sobre todo en los últimos años cuando la situación explotó hasta desembocar en nuevos debates políticos y sociales, incluyendo ámbitos artísticos. Si bien abordados, externados, criticados, muchos de los asuntos que rodean la condición femenina en la India y en el cine indio quedan abiertos. Significa que las circunstancias requieren ulteriores esfuerzos para lograr una plena paridad de género en la sociedad y en el cine en una India en la que la mujer habla y a la vez sigue siendo subalterna a las normas sociales perpetuadas por un sistema dominado por hombres.

A pesar de todo, es posible concluir que el advenimiento del nuevo milenio, o mejor la última década (los años 2010), ha traído algunos cambios tangibles: en conformidad con los debates que se proponen abordar los legados del pasado, las preocupaciones concernientes al mundo femenino de la India moderna se dan a conocer por el cine con mayor apertura. El cine habla, actrices y actores (así como directoras/es, productoras/es, y otras figuras públicas del ámbito) se enfrentan abiertamente por temas relativos a la realidad dicotómica hombre-mujer, todavía predominante en la India: el fenómeno permite conquistar varios segmentos de la paridad entre mujeres y hombres con impacto cada vez mayor, una paridad que se traduce –en definitiva– en ser

heroína para sí misma, al servicio de sus aspiraciones y no de los objetivos extrínsecos a su persona.

Bibliografía

- AAVV (1985). *Le avventurose storie del cinema indiano – 1. Scritture e contesti, 2. Estetiche e industria*. Cinemasia 85/Pesaro. Venezia: Marsilio Editori.
- AIME, Elena (2005). *Breve storia del cinema indiano*. Torino: Lindau.
- ALBERTO, Elena (2001). Cinema indiano. Il periodo del sonoro. En BRUNETTA, Gian Piero (Ed.), *Storia del cinema mondiale*, Vol. IV. Torino: Einaudi. pp. 645-685.
- BAENA, Ana (2014). Radiografía del cine indio I: desde su nacimiento hasta la llegada del sonido. En *Ecos de Asia*. Enero 2014, 1, pp. 35-39.
- BENEDICT, Ruth (1934). *Patterns of Culture*. Boston & New York: Houghton Mifflin Company.
- BUTALIA, Urvashi (1984). Women in Indian Cinema. En *Feminist Review*. Palgrave Macmillan Journals. 17, pp. 108-110.
- CHAKRAVARTY, Riya (2013, mayo 3). First women on screen: Durgabai Kamat and her daughter Kamlabai Ghokhle. En *NDTV Movies*, New Delhi. Recuperado el 08 de enero de 2017, de <http://movies.ndtv.com/bollywood/indian-cinema-100-40-firsts-in-indian-cinema-633031>.
- CHAKRAVARTY, Sumita S. (1993). *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987*. Austin: University of Texas Press.
- DAS GUPTA, Chidananda (1969). Indian Cinema Today. En *Film Quarterly*, University of California Press. 22/4, pp. 27-35.
- DAS GUPTA Chidananda (1980). New Directions in Indian Cinema. En *Film Quarterly*, University of California Press. Vol. 34/1, pp. 32-42.
- DATTA, Sangeeta (2000). Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema. En *Social Scientist*, 28/3-4, pp. 71-82.
- DATTA, Sangeeta (2008). *Shyam Benegal*. New Delhi: Roli Books.
- DIRECTORATE OF FILM FESTIVALS, DADASAHEB PHALKE AWARDS – DADASAHEB PHALKE AWARD PAST RECIPIENTS. Página oficial: <http://www.dff.nic.in/dadasahebphalke.asp>
- GAIROLA, Rahul (2002). Burning with Shame: Desire and South Asian Patriarchy, from Gayatri Spivak's 'Can the



- Subaltern Speak?' to Deepa Mehta's 'Fire'. En *Comparative Literature*, 54/4, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 307-324.
- GANTI, Tejaswini (2004). *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. New York/London: Routledge.
- INTERNATIONAL ROERICH MEMORIAL TRUST. The Roerich Family, Naggar (Kullu District), Himachal Pradesh: Devika Rani Roerich (<http://irmtkullu.com/the-roerich-family/devika-rani-roerich/>).
- KAZMI, Fareed (2010). *Sex in Cinema. A History of Female Sexuality in Indian Films*. New Delhi: Rupa.
- LABARRÈRE, André Z. (2009). *Atlas del cine*. Madrid: Akal.
- MASUD, Iqbal (1983). Il nuovo cinema indiano. En FERRARIO, Davide (ed.), *Mrinal Sen*. Bergamo: Bergamo Film Meeting 83. pp. 37-41.
- MAZUMDAR, Ranjani (1991). Dialectic of Public and Private: Representation of Women in Bhoomika and Mirch Masala. En *Economic and Political Weekly*, 26/43, pp. 81-84.
- MEHTA, Vinod (1983). Il più grande show business del mondo. En FERRARIO, Davide (ed.), *Mrinal Sen*. Bergamo: Bergamo Film Meeting 83. pp. 31-36.
- MERNISSI, Fatema (2000). *L'Harem e l'Occidente*. Firenze: Giunti.
- MORSIANI, Alberto (2009). *Il cinema indiano*. Roma: Carocci.
- MUKHOPADHYAY, Dipankar (2009). *Mrinal Sen. Sixty Years in Search of Cinema*. New Delhi: HarperCollins.
- MUNSHI, Shoma (2008). Chica –no siempre– interrumpida: las mujeres en el cine de Bollywood y las series de televisión en India. En *Anuario Asia-Pacífico*, 1, pp. 345-352.
- PATEL, Bhaichand (ed.). (2012). *Bollywood's Top 20: Superstars of Indian Cinema*. New Delhi: Penguin Books India.
- RUSWA, Mirza Muhammad Hadi (2001). *La cortigiana Umrao Jan Ada (romanzo indiano)*. Daniela Bredi (ed.). Torino: L'Harmattan Italia.
- SAFADI, Alison (2009). The 'Fallen' Woman in Two Colonial Novels: Umra'o Jan Ada and Bazaar-e Husn/Sevasadan. En *The Annual of Urdu Studies*, 24, pp. 16-53.
- SAID, Edward W. (2007) [orig. 1978]. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- SAWHNEY, Cary Rajinder (2012). Devika Rani – Queen of Two Worlds. En PATEL, Bhaichand (ed.), *Bollywood's Top 20: Superstars of Indian Cinema*. New Delhi: Penguin Books India. pp. 15-27.
- SEN, Amartya (1998). *Laicismo indiano*. Milano: Feltrinelli.

- SOLAZ FRASQUET, Lucía (2005). El cine Indio: Bollywood y más allá. En *Encadenados. Revista de cine*, 48, Julio 2005, Recuperado el 10 de enero de 2017, de http://www.encadenados.org/n48/o48stone/eb_cineindio.htm.
- THE ROERICH & DEVIKA RANI ROERICH ESTATE BOARD. Govt. of Karnataka: Devika Rani Roerich (http://www.roerich.kar.nic.in/devika_rani.htm).
- THORAVAL, Yves (1996). El cine mudo en la India. En *Secuencias*, 5, pp. 69-80.
- THORAVAL, Yves (2000). *The Cinemas of India (1896-2000)*. Delhi: Macmillan India.
- VALCUBERO, Alejandra (2007). La representación femenina en el cine popular indio. En FELICI, Javier Marzal; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.), *Metodologías de análisis del film. I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*. Madrid: Edipo. pp. 311-318.
- VATAVE, Bapu (Watte B.) (2004). *Dadasaheb Phalke, The Father of Indian Cinema*. New Delhi: National Book Trust.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2017

Fecha de aceptación: 8 de marzo de 2017



Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

